



Convegno “Cantare la Fede”

Lezione pratica di Don Fabio Massimillo “Il ruolo del Coro e il coinvolgimento dell’Assemblea nelle celebrazioni”

Università San Tommaso d’Aquino, 26 settembre 2014

Introduzione

Vorrei ringraziare, all’inizio di questo mio intervento, il carissimo M° Mons. Marco Frisina e gli Organizzatori del Convegno per avermi invitato a tenere questa Lezione pratica.

Il tema che mi è stato assegnato, e che volentieri ho accolto, è “*Il ruolo del coro e il coinvolgimento dell’assemblea nelle celebrazioni*”. Il numero cospicuo dei partecipanti a questo Convegno-pellegrinaggio non mi consente, purtroppo, di poter effettuare un approccio di tipo *laboratoriale*, cercherò tuttavia di approntare un itinerario di tipo *liturgico-musicale*, soprattutto dando uno sguardo ai diversi canti che strutturano la celebrazione eucaristica, tentando di mostrare di ciascun canto qual è, anzitutto, il *sensu teologico* che in esso contenuto, come la Chiesa chiede che sia cantato un brano rispetto ad un altro e, in ultimo, come una determinata *forma musicale* possa conferire una maggiore (o, eventualmente, una minore) *efficacia* al testo stesso.

1. L’assemblea liturgica

Parlare del rapporto che esiste tra “*il ruolo del coro e il coinvolgimento dell’assemblea nelle celebrazioni*” necessita di impostare subito la questione nei termini appropriati. Quando, comunemente, si parla di *assemblea* spesso si pensa al ai fedeli laici del popolo di Dio distinti nettamente dai ministri e dal sacerdote. Questo è vero, ma bisogna aver chiaro che il *popolo di Dio* non esaurisce tutta l’assemblea: esso è una parte di essa. L’assemblea celebrante, infatti, comprende tutta la Chiesa convocata per celebrare l’Eucaristia. L’assemblea è una convocazione di membri chiamati a stare in essa con un dovere e un diritto per mezzo di una qualità specifica che è la *dignità*. Senza dignità non è possibile partecipare ad una determinata assemblea. Per i cristiani che celebrano l’Eucaristia, la *dignità* che conferisce il diritto-dovere di poter essere in assemblea è il *Battesimo*, esso è l’atto consacratorio che segna l’appartenenza di un



uomo o di una donna ad un ambito sacrale e liturgico, quello della famiglia di Dio. Il Battesimo rende a ciascuno, rispetto agli altri membri dell'assemblea, un'*uguaglianza sostanziale*, la *dignità* dei figli di Dio nel *sacerdozio comune*, ma pure una *diversità funzionale* di carismi e ministeri da esercitare nell'unica assemblea celebrante.

Non c'è da meravigliarsi, dunque, se si afferma che anche il sacerdote fa parte dell'assemblea, perché l'assemblea liturgica, come ogni tipo di assemblea umana, è costituita da *chi presiede*, nel nostro liturgico il sacerdote, e da *chi è presieduto*, i fedeli laici.

«Come infatti il corpo è uno solo e ha molte membra, e tutte le membra del corpo, pur essendo molte sono un corpo solo» (1 Cor 12,12), così anche l'assemblea è costituita da diverse membra che, pur essendo molte, costituiscono un'unica realtà.

L'assemblea liturgica è costituita per rendere il culto a Dio e lo esprime in una molteplicità di *ministeri*. All'interno dell'assemblea vi sono *ministri ordinati* (i vescovi, i presbiteri e i diaconi), *ministri istituiti* (lettori e accoliti) e *ministri di fatto* (i ministri straordinari della comunione, il salmista, i ministranti, coloro che leggono le letture non come ministri istituiti, coloro che sono deputati all'accoglienza, i commentatori, coloro che raccolgono le offerte, coloro che assolvono il servizio del canto a vario titolo: i cantori, il maestro di coro, l'organista ed eventuali altri musicisti e la stessa *schola cantorum*¹). Ciascun ministero è riconosciuto dalla comunità ed è a servizio di tutta l'assemblea.

2. Il ruolo del coro

Il coro dell'assemblea, o, meglio, la *schola cantorum*, così come è chiamata nella stragrande maggioranza dei libri liturgici, è la parte dell'assemblea deputata al servizio del canto. È la parte più preparata dell'assemblea nell'ambito del canto. Questo non significa che chi deve cantare durante la celebrazione liturgica è solo la *schola cantorum*, ma semplicemente che essa è la parte dell'assemblea che ha come ufficio proprio quello di cantare. È la parte di assemblea che canta meglio. Per dirla in parole povere, tutta l'assemblea ha la prerogativa del canto, ma cantare è il compito proprio della *schola*. Per cui è di tutta l'assemblea l'ufficio del canto, ma è della schola l'ufficio di cantare bene ed è suo compito trascinare l'assemblea nella dimensione sonora del culto. La *schola cantorum* è, dunque, un *ponte* ministeriale tra il popolo di

¹ Cf. SC 47



Dio e il mistero che si celebra. Alcuni frai Documenti liturgici più antichi ci dicono anche dove fisicamente deve essere collocata la *schola*: tra il popolo e l'altare sacerdote e non deve trovarsi sul presbiterio. Basta farsi un giro nelle chiese più antiche di Roma per rendersi conto di dove fosse collocata fisicamente la *schola*. Entrando, ad esempio, nella Chiesa di *Santa Sabina* sull'Aventino, il posto della *schola* è visibile sulla sinistra, tra il popolo e l'altare. Anche nella *Cappella Sistina* si può notare facilmente il posto riservato alla *schola*: sulla destra, prima dell'altare e dopo il luogo riservato al popolo. Chiese più recenti hanno la *cantoria* sul portone d'ingresso: questo tipo di architettura risponde meglio ad una prerogativa di ordine funzionale più che teologica: chiaramente una *schola* posta in alto sfrutta il soffitto ed eventualmente anche la cupola per una maggiore risonanza, ma risponde meno all'istanza teologica di essere posta in basso e di essere un segno visibile come un *ponte* ministeriale. Quello che si deve evitare assolutamente è che la *schola* stia sul presbiterio perché quello non è il suo posto.

Il ministero proprio della *schola cantorum* nei confronti dell'assemblea esiste perché questa possa rendere culto a Dio nella lode e nella gioia. La sua presenza ha senso se trascina l'assemblea in una condizione liturgica capace di rendere il vero culto nella contemplazione e nella celebrazione dei divini misteri.

3. Come può la *schola* coinvolgere un'assemblea celebrante?

Per esprimere questo rapporto è molto utile richiamare una metafora presa a prestito dall'anatomia. Il corpo umano ha in sé un proprio apparato vocale capace di emettere suoni, ma quando questi vengono emessi, è tutto il corpo che ne partecipa. La vibrazione, infatti, raggiunge tutte le membra del corpo, persino quelli che sembrano non c'entrare nulla con l'apparato vocale. Così pure il canto della *schola* deve trasformare l'assemblea e raggiungere ogni membro perché questo possa vibrare. La *schola* quindi rende idonea l'assemblea al culto perché la sua voce deve far vibrare tutta l'assemblea.

La seconda cosa che vorrei subito chiarire è la *natura dialogica* dell'attuale struttura della celebrazione: essa è tutta un dialogo nuziale tra lo Sposo, che è Cristo, e la Sposa, che è la Chiesa. Questo linguaggio *dialogico* presume delle *forme* liturgiche che lo esprimano. In un dialogo non capita mai le persone parlino da sole o continuamente. In un dialogo c'è sempre chi parla e chi ascolta, chi domanda e chi risponde, chi invita e chi accoglie, chi annuncia e chi raccoglie. Se una persona



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

parlasse sempre e solo di sé con altre, sarebbe un monologo autocelebrativo. Ma Dio convoca l'assemblea in un'azione liturgica perché si crei un *dialogo reciproco* e le due realtà si raccontino e si parlino reciprocamente. La *schola cantorum* ha diversi compiti: a volte essa può *fornire il giusto uno slancio* al canto dell'assemblea, come, ad esempio, nel caso del Canto di Ingresso o del Salmo responsoriale, altre volte *può farsi voce dell'assemblea*, come, ad esempio, durante il Canto di offertorio, in altri contesti, *può essere la voce di Dio che annuncia una realtà teologica a favore della stessa assemblea*, come, ad esempio, nel canto di Comunione.

La *forma dialogica* della celebrazione si esprime attraverso elementi che la costituiscono²:

- La *Parola di Dio* (letture, vangelo)
- Le *preghiere* (testi eucologici, preghiera eucaristica, preghiere presidenziali)
- I *canti* (forme testuali sonore, accompagnano un gesto, un'azione rituale, comprendere il significato teologico del testo fa comprendere il significato teologico del canto)
- Le *monizioni* (da sempre sono state cantate, es. *Oremus*, invitano alla preghiera)
- Il *silenzio*: (in quanto pausa, fa parte del canto, silenzio vuoto è quello dell'attesa che qualcosa si rimetta in ordine, il silenzio pieno, invece, introduce l'attesa).

Questi elementi costitutivi prevedono degli interventi in canto:

- Introito
- Saluto del presidente e risposta dell'assemblea
- Kyrie eleison
- Gloria in excelsis
- Orazione colletta
- Epistola
- Salmo / Graduale / [Tractus nel Tempo di Quaresima]
- [Sequenza]
- Canto al Vangelo
- Vangelo
- Credo
- Invocazioni alla preghiera dei fedeli
- Offertorio
- Orazione sulle offerte

² Cf. OGMR, Capitolo II.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

- Prefazio
- Sanctus con il Benedictus
- Canone (con il canto dell'Anamnesi)
- Dossologia
- Padre nostro
- Agnus Dei
- Canto alla comunione
- Orazione dopo la comunione
- Ite missa est

Tra queste forme, vi è un primato ed un *ordine gerarchico*. Prima di tutto si devono cantare le *acclamazioni*, le *risposte dei fedeli* al saluto del sacerdote e alle *orazioni* e il *Prefazio con il Sanctus e il Padre nostro*. Le acclamazioni e le risposte sono al primo grado perché esse «costituiscono quel grado di partecipazione attiva che i fedeli riuniti devono porre in atto in ogni forma di Messa, per esprimere e ravvivare l'azione di tutta la comunità»³. Sant'Agostino affermava che quando l'Assemblea dice l'*Amen* è la firma che porge all'orazione del Sacerdote. Scegliere di cantare delle acclamazioni o altre risposte in stile contrappuntistico o infinitamente elaborato non è efficace ai fini del senso teologico di questo brano, perché una forma troppo arricchita musicalmente non aiuta il popolo a mettere la propria "firma".

A seguire ci sono i canti dell'*Ordinario* (*Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei*) e la *preghiera dei fedeli*. In ultimo si trovano i canti processionali (*Introito e Communio*, il *Salmo Responsoriale*, il *Canto al Vangelo* e le *letture*).

Per entrare nel vivo della "lezione-pratica":

Mettiamo il caso che l'assemblea sia già radunata in Chiesa un quarto d'ora prima dell'inizio della celebrazione per prepararsi alla celebrazione e per provare i canti. Sarà utile che essa abbia un sussidio con i testi dei canti (un libretto dei canti, un foglietto della domenica, una proiezione ...). La *guida* dell'assemblea in questa sede potrà prendere il microfono e cominciare a provare, non dal Canto d'ingresso o "da quello che la gente non conosce", ma dalle *acclamazioni* e dalle *risposte*. Le melodie devono essere semplici e chiare perché l'assemblea possa impararle con serenità. È importante che la *guida* faccia ripetere più volte un unico ritornello, ma senza tediare l'assemblea. Sarà anche utile farle anche dei sorrisi alla gente per incoraggiare a

³ OGMR 35.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

cantare; anche se l'esecuzione dopo alcune prove non è ancora delle migliori, si potrà dire che le prove appena fatte vanno già sufficientemente bene, ma per una sicurezza sarà utile provarle un'ultima volta: garantisco, per esperienza, che se la guida dovesse dire così, in tal caso canteranno tutti perché, così facendo, la guida la smetterà di rovinare la quiete del popolo. È stancante per l'assemblea provare tutti i canti della celebrazione in quel quarto d'ora disponibile, è molto utile provarne alcuni, ma sarà ancora più utile rimandare alla prova della domenica successiva i canti restanti.

Con il passare del tempo, la comunità imparerà ed eseguirà con disinvoltura tutto il repertorio. È utile ricordare che il popolo non canterà dei canti facili o più semplici, ma quelli che maggiormente lo convincono siano sul piano del testo che su quello musicale, quelli che lo emozionano. Durante la prova, la *schola* può sostenere con il canto le fatiche della *guida*, ma non deve cantare in polifonia, una tal prassi, infatti, rischierebbe di confondere la linea melodica del brano. Questo principio è valido anche per l'*organista*: all'inizio è meglio che faccia ascoltare al popolo solo la linea melodica, magari raddoppiata in ottava per dar corpo alla melodia. Pian piano, quando egli stesso si renderà conto che il canto dell'assemblea è diventato meno incerto, potrà unire prima il basso e a seguire tutta l'armonia. Convieni che almeno in una prova, il popolo esegua il canto con l'armonia completa, perché comprenda anche a livello armonico il brano che dovrà cantare nella celebrazione. L'ideale sarebbe che la guida durante la celebrazione non fosse più necessaria perché il popolo possa cantare da solo. Se si dovesse rendere necessaria la presenza della *guida*, è bene che non faccia commenti durante l'esecuzione né che si agiti troppo attirando su di sé l'attenzione e, soprattutto, che non canti al microfono rischiando di coprire il canto del popolo. Ricordo un episodio: in una parrocchia dove ero presente da diversi anni, alla *mesa del fanciullo* c'era una *guida* che cantava in tutte le domeniche. Aveva una voce incantevole e duettava con una chitarra suonata in modo affascinante. Questa guida aveva una voce così bella che la tentazione di cantare con lei era forte, ma si aveva il timore di unirsi nel canto, quasi per non sporcare la sua esecuzione. Un giorno ci fu un *black-out* in città. Anche senza corrente elettrica la Messa la si doveva celebrare comunque. Fu in quella occasione che potei sentire per la prima volta la bellissima voce del canto dei bambini che partecipavano normalmente a quella liturgia ne rimasi positivamente sorpreso.

Finite le prove di canto è il momento dell'*organista*. Esso può *improvvisare* sul tema del *Canto d'ingresso*. L'improvvisazione è la creazione della musica nello stesso



momento in cui la si esegue: in questo modo i fedeli sono introdotti musicalmente già nella celebrazione stessa e predisposti all'esecuzione.

4. La scelta del repertorio

La maggiore difficoltà del coinvolgimento dell'assemblea è chiaramente data dalla *scelta del repertorio*. La scelta del repertorio è suggerita dai libri liturgici: dal *Messale Romano*, dal *Graduale* e dall'*Ordo Cantus Missae*. Quella che il *Messale* propone come ultima possibilità, "un altro canto adatto", è diventata, invece, prassi e consuetudine. Come si scelgono i canti di una celebrazione eucaristica? Chiaramente non seguendo il criterio del "mi piace, cantiamolo", perché quello che piace a me potrebbe anche non piacere agli altri, né è detto, nel peggiore dei casi, che quello che piace a me corrisponda alle esigenze liturgiche.

I canti di una celebrazione sono di due tipi: quello dell'*Ordinario*, che sono le parti fisse della messa (*Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) e quelli del *Proprio*, i canti propri e specifici che si devono cantare in una determinata liturgia. Nel *Messale Romano* ci trovano i testi dell'*Euologia*, cioè l'insieme dei testi propri di una celebrazione e fra questi testi è possibile trovare anche l'*antifona*: essa è il canto che si deve fare in quella particolare liturgia. È molto importante che il direttore della schola sia in possesso di un *Messale* perché è la *magna charta* della celebrazione ed è lì che trova le fonti liturgiche che si devono cantare. Nell'*Euologia* del *Messale* il direttore troverà due canti sotto il nome "antifone": un'*antifona d'ingresso* e un'*antifona di comunione*. Nel *Giovedì Santo* troverà anche un'*antifona all'offertorio*. Chiaramente non tutte le assemblee dispongono di tutto il repertorio prescritto dai libri liturgici. Il mio personale consiglio, che è anche molto fruttuoso dal punto di vista spirituale, è di crearsi una tavola di citazioni bibliche dove accanto ad ogni citazione si può scrivere l'eventuale canto tenuto in repertorio. Si prende un canto, si analizzano i passi della scrittura cui esso si riferisce e si segnano su una colonna. Così facendo si farà una selezione di passi biblici con accanto i titoli dei canti ai quali sono ispirati. Quando poi ci sarà l'occasione di scegliere un canto per una determinata celebrazione si guarderà la citazione biblica, ad esempio, dell'*antifona d'ingresso*, e nel prontuario si potrà consultare quali canti ha la mia cantoria a disposizione.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

Ad esempio: Solennità di San Tommaso d'Aquino

L'Antifona del Messale è: *Tu sei il mio Dio,
a te innalzo la mia lode;
tu sei il mio Dio, elevo inni al tuo nome;
do gloria a te che mi hai salvato. (Sal 117)*

Nel Prontuario

Salmo 117: *Ti esalto Dio mio Re*

Il canto così non sarà molto lontano teologicamente dall'*Introito* prescritto per quel giorno.

5. I canti della messa: forme liturgico-musicali, senso teologico ed analisi musicale.

Il Canto d'Ingresso (o Introito)

OGMR 25: «Quando il popolo è già riunito, mentre il sacerdote fa il suo ingresso con i ministri, si inizia il canto di ingresso. La funzione propria di questo canto è quella di dare inizio alla celebrazione, favorire l'unione dei fedeli riuniti, introdurre il loro spirito nel mistero del tempo liturgico o della festività, e accompagnare la processione del sacerdote e dei ministri».

Già dalla prima espressione di questo numero dell'*OGMR* si può comprendere la nuova mentalità ecclesologica che alberga nel nuovo *Messale*. Il *Ritus servandus in coelebratione Missae*, infatti, prevedeva invece che la Messa cominciasse non quando il popolo è riunito («*Congregato populo*», ma «*quando il prete è vestito dei paramenti sacri...*»).

La funzione specifica di questo canto è:

«Dare inizio alla celebrazione»:

Non si tratta di passare dal *profano* al *sacro*, questo si è già compiuto quando si è deciso di entrare in Chiesa per congregarsi in assemblea varcando la soglia del *fanus*, né è un momento di pura transizione: è l'inizio della celebrazione. Non sono i



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

titoli di testa di un film, né un modo di ambientarsi in un nuovo spazio di collocazione. È il momento in cui la Chiesa intera è radunata nel segno della risurrezione ed esprime la sua fede nel Cristo risorto.

«*Favorire l'unione dei fedeli*»

Il Canto d'Ingresso ha la funzione specifica di far diventare le molte membra “un solo corpo, un solo spirito, un solo Signore, una sola fede” (Ef 4, 4-5). In definitiva, lo scopo di questo canto è che l'Assemblea radunata diventi il Cristo stesso.

«*Introdurre il loro spirito nel mistero del tempo liturgico o della festività*»

Già dalla prima parola del Canto si comprende il contenuto teologico della festa: se la prima parola del canto è *Resurrexi* siamo nella Domenica di Pasqua, se è *Puer natus* siamo nel giorno di Natale, se è *Gaudete* siamo nella *Domenica della Gioia*, se è *Laetare* siamo nella *Domenica laetare* e così via.

L'antifona di ingresso è il canto che bisogna farsi introduce «*nel mistero del tempo liturgico o della festività*». Un altro “canto adatto” non deve essere troppo lontano dal testo proposto dal Libro liturgico.

«*Accompagnare la processione del sacerdote e dei ministri*»

Quest'ultima indicazione qualifica il genere di questo canto: è un canto di *processione* e di *movimento*. Perché ci si “muove” nella Liturgia? Perché essa è sempre l'incontro con il Dio vivente e salvatore, e ogni esperienza liturgica, dal solenne Pontificale celebrato a *San Pietro* e presieduto dal Papa fino alla celebrazione della Compieta che posso una persona può pregare da sola nel letto prima di addormentarsi è sempre un'esperienza di salvezza, che non può lasciarla così come era prima. Il canto porta ad un movimento. Nella liturgia non c'è mai un *retrocedere*, ma sempre un *procedere*. Accompagnare la processione è la quarta finalità di questo canto, non la prima! Anche la finalità di questo convegno è duplice: convegno-pellegrinaggio, camminare e cantare vanno insieme perché il canto fa incontrare l'uomo con Dio e lo fa muovere dal contesto in cui si trovava prima, lo “*e-moziona*” per l'appunto.

Il Sacerdote e i ministri non cantano il canto d'ingresso, perché essi durante questo fanno altro, appunto devono entrare e procedere.

Prendiamo ad esempio il *Canto di Ingresso* del giorno di Pasqua.

Il canto proposto dal *Messale* è l'antifona *Resurrexi*.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

Prima lo ascoltiamo e poi facciamo delle considerazioni.

Ascolto e commento del Resurrexi gregoriano.

Il testo:

Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluia

posuisti super me manum tuam, alleluia

mirabilis facta est scientia tua, alleluia, alleluia.

Domine, probasti me et cognovisti me:

tu cognovisti sessionem meam, et resurrectionem meam.

Gloria Patri.

Traduzione italiana:

Sono risorto e sono sempre con te, alleluia,

tu hai posto la tua mano su di me, alleluia,

è stupenda per me la tua saggezza, alleluia, alleluia.

Signore, tu mi scruti e mi conosci:

tu sai quando mi seggo e quando mi alzo.

Gloria al Padre.

Questo brano costituisce un'apax in tutta la liturgia. È, infatti, la prima ed unica volta in cui Cristo parla in prima persona al Padre e gli dice di essere Risorto⁴. Il testo è tratto liberamente dal Compilatore liturgico dal Salmo 139 (138). Questo Salmo è un inno alla sapienza di Dio, a colui che, come dice Giobbe nella sezione del Libro riguardante la sua angoscia presente “vede la condotta e conta tutti i passi” (Gb 31,4). L'Introito di Pasqua riprende il testo del Salmo e lo legge alla luce della vicenda pasquale di Cristo. Egli, infatti, è Colui che si è “disteso”, nel mistero della morte, e si è “rialzato” per la potenza della risurrezione. Guardando la partitura del canto, ci si

⁴ Cf. A. M. CÀNOPI, *La grande settimana. Commento spirituale ai testi liturgici e ad alcune melodie gregoriane*, Paoline, Milano 2007, 146-149.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

può subito rendere conto che il compositore ha messo uno *jubilus* sull'espressione "*mirabilis facta est scientia tua*". Come mai questo *jubilus* in questo punto, e non ad esempio, uno slancio melodico sul *Resurrexi*?

Il mistero di Cristo, "sedutosi" e "rialzatosi", quindi morto e risorto, è avvenuto per mezzo della «meravigliosa sua sapienza». E qual è la *sapienza* di Dio? Ce lo dice Paolo, nella 1 Cor 24: «la sapienza di Dio è la parola della Croce, stoltezza per quelli che si perdono e salvezza per quelli che si salvano». È per mezzo della Croce abbracciata da Cristo volentieri (lo *jubilus*, infatti esprime anche questo) che si è compiuto il mistero della morte e della risurrezione del Figlio di Dio.

Nella liturgia avviene una trasposizione: chi canta questa antifona è l'assemblea posta in piedi e con la bocca aperta, prendendo la voce di Cristo, canta a Dio Padre il suo mistero pasquale. Quella stessa assemblea, il Venerdì santo ha baciato la croce adorandola e ora è posta dinanzi ad essa. Nelle basiliche cristiane più antiche si vede proprio la *croce gemmata*, simbolo del Re, posta sull'altare e l'assemblea rivolta ad Oriente - luogo dove sorge il sole, simbolo della risurrezione di Cristo - canta al Padre la sua risurrezione. Quando durante il giorno di Pasqua sarà poi cantata la sequenza *Victimae paschali* all'espressione «*mors et vita conflixére mirando*» e «*regnat vivus*» l'assemblea stessa entrerà in una comprensione teologica più profonda di quello che ha cantato all'inizio. Tutta la liturgia infatti è una realtà "modulante": in musica la modulazione si compie tenendo qualcosa del sistema tonale precedente e questo diventa il ponte per poter procedere musicalmente; anche nella liturgia le dinamiche funzionano alla stessa maniera: il mistero creduto e proclamato (cantato) diventa causa-effetto del passaggio rituale successivo.

L'assemblea che canta non sta semplicemente passando "dalla strada alla Messa", ma sta compiendo il primo atto liturgico, sta lasciando la propria individualità per diventare diventando l'unico Cristo che rende il culto al Padre. Tutta la liturgia cristiana è, infatti, l'atto di culto che Cristo rende al Padre. Per questo quando presiede la Liturgia il Vescovo appena giunto all'altare egli dice: *Pax vobiscum*, perché nella sua pienezza sacerdotale, è proprio il segno di Cristo Risorto che saluta la sua Chiesa.

Questo non lo deve cantare il sacerdote né i ministri perché non è il loro momento: essi durante questo canto, stanno facendo altro, stanno entrando in processione. Questo non è neanche il momento del *solista*. È il canto che tutta l'assemblea deve cantare. Come può l'*organista* preparare questo evento? Attraverso l'*improvvisazione organistica*: se l'*organista* è un bravissimo musicista, può improvvisare, ad esempio,



sul tema dell'*Introito*; se è un discreto organista, l'*improvvisazione* se la può scrivere prima (in Conservatorio, gli organisti studiano anche la composizione organistica); se l'*organista* è un dilettante, è meglio che lasci perdere perché rischia di attirare l'attenzione dell'assemblea sulla confusione che compie alle tastiere e al posto di unire il popolo di Dio in solo cuore può disporre ad una divisione interna.

Cambiare questo canto con un altro “adatto” è possibile, ma, chiaramente, così facendo si svuota tutta la portata teologica della celebrazione che in esso vi è accennato e contenuto.

Il Kyrie eleison

OGMR 52: «Dopo l'atto penitenziale ha sempre luogo il *Kyrie eleison*, a meno che non sia già stato detto durante l'atto penitenziale. Essendo un canto col quale i fedeli acclamano il Signore e implorano la sua misericordia, di solito viene eseguito da tutti, in alternanza tra il popolo e la *schola* o un cantore. Ogni acclamazione viene ripetuta normalmente due volte, senza escluderne tuttavia un numero maggiore, in considerazione dell'indole delle diverse lingue o della composizione musicale o di circostanze particolari. Quando il *Kyrie eleison* viene cantato come parte dell'atto penitenziale, alle singole acclamazioni si fa precedere un “tropo”».

La questione fondamentale sul *Kyrie eleison* è se questo sia o meno un canto penitenziale. Se guardiamo ai grandi capolavori del passato, sia del repertorio gregoriano che di quello vocale e strumentale, ci si rende conto che sempre il divertimento melismatico e le tropature si trovano sul termine *Kyrie* e mai, o molti brevi sono quelli sull'*eleison*.

Il *Kyrie eleison* dunque non può essere considerato sostanzialmente un canto “penitenziale”, anche se può essere inserito nell'atto penitenziale. Esso è piuttosto una grande acclamazione cristologica⁵. Difatti noi quando lo cantiamo, diciamo prima *Kyrie*, poi *Christe*, e poi ancora *Kyrie*. Il *Kyrie* a cui ci rivolgiamo è il Signore vittorioso, che è stato in guerra, ha combattuto duellando con la morte uscendone vittorioso. Questo Signore vittorioso per noi non è solo il *Kyrios*, ma anche il *Christus*, l'Unto, il Figlio di Dio, Colui che ci ha convocati dopo la battaglia e noi lo riconosciamo anche come *Kyrios*. Al *Kyrios-Christus-Kyrios* l'assemblea chiede la

⁵ Cf. D. DONATELLI, *Kyrie eleison non dicimus sicut a graecis dicitur. Il Canto del Kyrie eleison nella liturgia romana: origine, storia e prassi musicale. Thesis ad Licentiam in Sacra Liturgia*, Pontificium Athenaeum S. Anselmi de Urbe, Roma 2010.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

pietas (in greco: *eléison*). La *pietas* nell'antichità è la qualità degli eroi, di coloro che avevano combattuto una guerra e ne erano usciti vittoriosi avendo così in mano le sorti del popolo e anche dei prigionieri di guerra. Questa formula non l'hanno inventata i cristiani, era già in uso nella cultura greca.

Virgilio (70-19 d.C.) chiama *Enea* il *Pius*. La *pietas* oltre ad essere un atteggiamento di devozione verso Dio, i genitori, la patria, indica anche l'atteggiamento di benevolenza verso coloro che l'eroe ha vinto. I cristiani hanno assunto questa espressione e l'hanno resa cristologica aggiungendovi il "*Christe eleison*".

Questo canto è importantissimo perché ci colloca sin da subito nella dimensione reale della celebrazione eucaristica che è la nuova Gerusalemme. L'Assemblea dei credenti è trasportata davanti al trono di Dio e all'Agnello ferito al quale canta il *Kyrie*. Il *Kyrie* è non solo una richiesta di pietà, ma è la certezza che l'Agnello ci ha salvati e si prende cura di noi (*eleison* ha a che fare con l'*hesed* ebraico = *viscere materne, misericordia*). È per questo motivo che il *Kyrie eleison* si canta non solo all'inizio della celebrazione eucaristica, ma anche, ad esempio, prima delle *Litanie dei santi*. Le *Litanie dei santi*, infatti, si cantano spesso prima di un momento particolare per la vita della Chiesa, come l'ordinazione di un presbitero, perché prima di compiere l'atto consacratorio, noi come assemblea redenta abbiamo la certezza che il *Kyrios* si prende cura del suo popolo e verrà a visitarlo ancora. Si può usare pure come ritornello per la preghiera dei fedeli perché indica la certezza della sua presenza e del fatto che il Dio salvatore non ci abbandona mai di fronte alle nostre necessità.

Ascolto e commento del *Kyrie* dal *Requiem* di M. Duruflé.

L'autore di questo *Kyrie* è M. Duruflé (1902-1986), un compositore francese del Novecento. È stato organista e compositore presso la cattedrale di *Notre-Dame* di Parigi. Un musicista, dunque, impegnato nel servizio liturgico. Questo brano fa parte del suo celebre *Requiem* ed è in forma di mottetto polifonico.

Si svolge in un tempo ternario (3/4) che fa pensare al numero della Trinità. Le sezioni sono tre: A, B, A.

La prima sezione è scritta in contrappunto con imitazioni fra le varie voci della *schola*. Il tema, che è quello del *Kyrie* gregoriano della *Missa pro defunctis*, si sente prima al basso, come succede spesso nella polifonia classica, per poi passare alle altre voci. Nessuna voce esegue per intero il tema gregoriano, lo accenna soltanto e poi il



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

contrappunto va per altre direzioni. Dopo l'esposizione si ascolta una quinta voce, che è il *cantus firmus* affidato agli ottoni ed è trattato in valori larghi, semiminime puntate.

All'interno di questa prima sezione sembra che siamo attorno al modo *lidio*, anche se un po' ambiguo. Ci sono diverse dissonanze, che, tuttavia, non disturbano affatto l'incedere del pezzo, anzi ne danno un senso di grande naturalezza e un enorme senso di pace. Il *Christe* e il secondo *Kyrie* nell'originale gregoriano hanno la stessa melodia del primo *kyrie*. Qui invece Duruflé ne ha composte altre prendendo i nuovi temi dal finale del primo "eleison" che poi sviluppa con grande libertà. La seconda sezione, il *Christe*, è un duetto affidato unicamente alle voci femminili, voci angeliche, mentre nella terza sezione, il secondo *Kyrie*, rientrano le voci maschili. Il nuovo tema è ancora affidato ai Bassi in fortissimo ed ha un carattere affermativo. Dopo una serie d'imitazioni la sezione termina su un pedale di tonica e il pezzo finisce in fa maggiore così com'era cominciato. Sulle armonie vocali si ascolta il tema gregoriano affidato a uno strumentino.

Questa polifonia non copre il testo, ma lo fa emergere in tutto il suo spessore. Le melodie del contrappunto sono eleganti e rispettano l'incedere del testo. È il testo che diventa il principio generatore della forma musicale. Il testo non è stato soffocato dal contrappunto, ma le linee contrappuntistiche danno vigore al testo conferendogli una maggiore efficacia espressiva. Per dirla in breve, la musica, attraverso melodie, sistemi contrappuntistici, figure retoriche esprime quello che il testo sta dicendo e, attraverso il linguaggio musicale, il testo assume una maggiore efficacia.

Si tratta chiaramente di un brano molto impegnativo soprattutto dal punto di vista esecutivo, ma che, a mio avviso, merita di essere citato come uno dei più significativi componimenti per la liturgia del secolo scorso.

Gloria in excelsis

OGMR 53: «Il Gloria è un inno antichissimo e venerabile con il quale la Chiesa, radunata nello Spirito Santo, glorifica e supplica Dio Padre e l'Agnello. Il testo di questo inno non può essere sostituito con un altro. Viene iniziato dal sacerdote o, secondo le opportunità, dal cantore o dalla schola, ma viene cantato da tutti o simultaneamente o dal popolo alternativamente con la schola, oppure dalla stessa schola. Se non lo si canta, viene recitato da tutti, o insieme o da due cori che si alternano».



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

Il *Gloria* è una formula “a sé stante” (OGMR 17). Il *Messale* propone diverse forme di realizzazione di questo Inno. La prima forma, da preferirsi, è il canto continuo da parte di tutta l’assemblea, la seconda prevede un’alternanza tra *schola* e popolo, la terza, invece, prevede la possibilità che sia cantato interamente dalla *schola*.

È un Inno che, all’origine, non era previsto per la celebrazione liturgica. È stato inserito nella Messa per via della Messa di Natale (l’*incipit*, infatti, è il canto degli angeli a Betlemme), solo intorno al XI secolo fu inserito definitivamente nella struttura della celebrazione liturgica di rito romano⁶.

Non cantare il *Gloria* significherebbe snaturarlo del suo significato teologico: l’Inno stesso, infatti, nel suo contenuto necessita di essere cantato. Esso è posto all’inizio della celebrazione e, in quanto *inno*, richiede che sia cantato in una forma musicale consecutiva, senza la ripetizione di un ritornello. Esso non è infatti un salmo responsoriale, ma un inno di acclamazione. Liturgicamente, esso è la perfetta conseguenza del *kyrie eleison*, perché in questo Inno, dopo aver cantato la *Gloria* al Padre, si specificano le qualità del Figlio, il *Kyrios*. Il *Gloria* esprime, teologicamente, i poli dei misteri della salvezza: da una parte rinnova la gioia angelica per il mistero dell’Incarnazione, dall’altra proclama la fede gioiosa della Chiesa che riconosce negli eventi della storia il prolungarsi dell’Incarnazione del Verbo, la realizzazione della promessa della sua presenza e l’avvicinarsi del suo ritorno⁷.

Si trovano nella letteratura liturgica musicale contemporanea molte forme di *Gloria* “ritornellati”. È una prassi che dovremmo ritenere di utilizzare *in extremis*, come ad esempio in una messa internazionale, o una messa con persone che parlano lingue diverse dalle quali non si può pretendere che possano imparare istantaneamente un Inno molto lungo in una lingua che non conoscono. Questa prassi, ad esempio, è molto utile quando a *Lourdes*, durante la messa internazionale della domenica, i fedeli riuniti da tutto il mondo cantano il *Gloria*. È una formula musicale che crea un giusto *compromesso* perché si possa cantare un testo che, se non fosse proposto in questa formula, in quel tipo di contesto celebrativo, rischierebbe di non essere cantato. Oggi, però, questa prassi si è allargata. Peggiora la situazione in cui si canta il ritornello e si recitano le strofe, non ha nessun senso perché la forma non risponde alle istanze testuali. A mio avviso, si lasci, nel caso del canto del *Gloria* in forma responsoriale, al buon senso e al discernimento dell’animatore liturgico la scelta del repertorio, tuttavia

⁶ Cf. R. PHILIPPE, *Cantare la liturgia*, Elledici, Leumann (TO), 25-28. Si veda pure, per una storia dell’Inno, M. Righetti.

⁷ Cfr. ARCIDIOCESI DI TARANTO - UFFICIO DIOCESANO PER LA LITURGIA, *Il Dono di Cristo alla Chiesa. Considerazioni mistagogiche per una fruttuosa celebrazione dell’Eucaristia*, Taranto 2004, 20-22.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

sia chiaro il principio che la forma responsoriale non corrisponde alla natura di questo canto.

Posto all'inizio della celebrazione, bisognerà cercare delle forme musicali che conferiscano una sensazione di unità durante tutti i *Riti di introduzione* senza far fare una indigestione musicale proprio all'inizio della Messa.

Ascolto e commento di *Gloria a Dio* di L. Picchi

Sono due paginette di poche battute, ma esprime una grande linearità. Il *Gloria* è musicato attraverso una “forma a sé stante”. La melodia va in alto quando il testo parla di altezze («cielo», «gloria», «lode») e va in basso quando il testo parla di altro («terra», «noi», «peccati»). Si tratta di un brano molto semplice, facilmente eseguibile, ma che esprime efficacemente il senso teologico del testo.

Salmo Responsoriale

OGMR 61: «Alla prima lettura segue il salmo responsoriale, che è parte integrante della Liturgia della Parola e che ha valore liturgico e pastorale, perché favorisce la meditazione della parola di Dio. Il salmo responsoriale deve corrispondere a ciascuna lettura e deve essere preso normalmente dal *Lezionario*. Conviene che il salmo responsoriale si esegua con il canto, almeno per quanto riguarda la risposta del popolo. Il salmista, quindi, o cantore del salmo canta o recita i versetti del salmo all'ambone o in altro luogo adatto; tutta l'assemblea ascolta restando seduta, e partecipa di solito con il ritornello, a meno che il salmo non sia cantato o recitato per intero senza ritornello. Ma perché il popolo possa più facilmente ripetere il ritornello, sono stati scelti alcuni testi comuni di ritornelli e di salmi per diversi tempi dell'anno e per le diverse categorie di Santi. Questi testi si possono utilizzare al posto di quelli corrispondenti alle letture ogni volta che il salmo viene cantato. Se il salmo non può essere cantato, venga proclamato nel modo più adatto a favorire la meditazione della parola di Dio. Al posto del salmo assegnato nel *Lezionario*, si può cantare o il responsorio graduale tratto dal *Graduale Romanum*, oppure un salmo responsoriale o alleluiatico dal *Graduale simplex*, così come sono indicati nei rispettivi libri».

Il *Salmo responsoriale* ha un carattere meditativo. Esso corrisponde al *Graduale* nel Rito in forma straordinaria. I *Salmi gradualis* biblici erano i salmi che i pellegrini cantavano quando salivano al monte e al tempio di Gerusalemme. Nella liturgia cristiana i *Salmi gradualis* sono quelli che il *salmista* cantava sul *gradus* ovvero su uno



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

dei gradini dell'ambone. Il salmo responsoriale “risponde” alla prima lettura ed è una prima introduzione alla tematica del Vangelo. La liturgia della Parola nel rito romano è strutturata come se fosse una *lectio divina*. Questo è molto evidente nella struttura della liturgia della parola nella madre della liturgia cristiana, la Veglia Pasquale.

Lettura = *Lectio* = Dio parla al suo popolo

Salmo = *Meditatio* = Il popolo medita sulla parola e le gesta compiute dal Signore a suo favore

Colletta = *Oratio* = La meditazione si fa preghiera e dialogo diretto con Dio.

I protagonisti del Salmo responsoriale sono il *salmista* e l'*assemblea* e la forma tipica di questo salmo è quella “responsoriale”: il salmista canta i versi del salmo e l'assemblea risponde con il ritornello.

La nuova traduzione CEI della Bibbia del 2008, passata nel nuovo *Lezionario*, purtroppo propone dei ritornelli dei *Salmi responsoriali* che sono molto difficili sia da musicare che da cantare, perché sono molto lunghi e spesso hanno delle ripetizioni inutili. Questa situazione non deve paralizzare i musicisti, ma può essere una grande sfida per coloro che si occupano dell'animazione musicale.

Il principio da tenere presente è anzitutto che non bisogna togliere a questo canto il *carattere di meditazione* e il testo non deve essere soffocato dalla musica. Avendo chiari questi principi, i musicisti possono divertirsi come vogliono.

Per esempio, se in una cantoria ci sono tre ragazzi che suonano le chitarre, essi possano eseguire tre parti diverse per ciascuno strumento: ad esempio, una prima chitarra potrebbe fare un accompagnamento melodico, una seconda un tappeto armonico, una terza potrebbe eseguire un discanto.

Spesso capita di trovarsi in situazioni di questo genere con questo, o altro simile, tipo di organico.

Rendere protagonista ciascun esecutore è una cosa molto utile. È anche possibile personificare alternativamente la figura del *salmista* con quella della *schola* in modo tale che tutta l'esecuzione del Salmo sia una risposta partecipata “a più voci” da tutta l'assemblea. Non è utile ripetere durante la messa un canto che abbia lo stesso testo del Salmo, perché esso è già “un canto”, sarebbe una inutile ripetizione.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

Non è detto che il canto del salmo debba cominciare immediatamente dopo la proclamazione della prima Lettura: è utile lasciare un po' di spazio tra la lettura e il canto del salmo per un respiro maggiore della celebrazione.

Ascolto e commento di “Manda il tuo Spirito” di F. Massimillo

La melodia del ritornello parte dall'alto, come ad indicare il luogo di provenienza della Spirito e poi scende verso il basso, perché è lì che si poggia l'infusione dello Spirito. Il carattere meditativo è dato dall'uso della modalità e dalla omoritmia. Non ci sono contrappunti, se non un'imitazione del flauto e dell'oboe sul ritornello. Questo salmo si canta la Notte di Pasqua e nel giorno di Pentecoste ed è un inno di tutta la creazione verso il Signore che sostiene continuamente le sue creature. L'organico impiegato vuole esprimere questa partecipazione globale. Credo che sia un esempio efficace di come si possa rendere un salmo responsoriale.

Canto al Vangelo

OGMR 62: «Dopo la lettura che precede immediatamente il Vangelo, si canta l'*Alleluia* o un altro canto stabilito dalle rubriche, come richiede il tempo liturgico. Tale acclamazione costituisce un rito o atto a sé stante, con il quale l'assemblea dei fedeli accoglie e saluta il Signore che sta per parlare nel Vangelo e con il canto manifesta la propria fede. Viene cantato da tutti stando in piedi, sotto la guida della *schola* o del cantore, e se il caso lo richiede, si ripete; il versetto invece viene cantato dalla *schola* o dal cantore.

- a) L'*Alleluia* si canta in qualsiasi tempo, tranne in Quaresima. I versetti si scelgono dal Lezionario oppure dal Graduale.
- b) In tempo di Quaresima, al posto dell'*Alleluia* si canta il versetto posto nel Lezionario prima del Vangelo. Si può anche cantare un altro salmo o tratto, come si trova nel Graduale».

OGMR 63: «Quando vi è una sola lettura prima del Vangelo:

- a) Nel tempo in cui si canta l'*Alleluia*, si può utilizzare o il suo salmo alleluiatico, oppure il salmo e l'*Alleluia* con il suo versetto;
- b) Nel tempo in cui non si canta l'*Alleluia*, si può eseguire o il salmo e il versetto prima del Vangelo o il salmo soltanto.
- c) L'*Alleluia* e il versetto prima del vangelo, se non si cantano, si possono tralasciare».



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

Questo numero dell'*Ordinamento* mostra la finalità di questo canto: è l'atto liturgico attraverso cui si accoglie il Signore che sta per parlare nel Vangelo e si manifesta la propria fede attraverso il canto. Per assurdo, potremmo dire che se non si cantasse l'*Alleluia*, sarebbe minore la nostra attesa nei confronti della Parola del Signore.

È un canto processionale, perché accompagna la processione del diacono verso l'ambone o il pulpito. Non è un canto "dopo la seconda lettura", ma "un canto che precede il Vangelo" bisogna che finisca quindi quando il Diacono è pronto per cantare il Vangelo. Dopo il Vangelo il rito non prevede una ripetizione dell'*Alleluia*, ma questa si può anche fare per accompagnare il rientro del ministro alla sua sede, dovrebbe però terminare prima che il Vescovo dia la benedizione con l'Evangelario, perché anch'essa costituisce un atto liturgico diverso dalla proclamazione del Vangelo. È chiaro che l'*Alleluia* è un di per sé un'esplosione di gioia che deve essere manifestata nel canto, se non si canta si può addirittura omettere perché ne tradisce il senso. Chiaramente non cantarla è una sconfitta a priori.

Ascolto e commento del *Canto della Risurrezione* di M. Frisina

Solo: Alleluia, alleluia! Alleluia, alleluia!

Schola: Alleluia, alleluia! Alleluia, alleluia!

Assemblea: Alleluia, alleluia! Alleluia, alleluia!

*Schola: Cantiamo al Signore Risorto che ha vinto la morte:
la sua gloria risplende nel cielo e fa gioire la terra.*

Assemblea: Alleluia, alleluia! Alleluia, alleluia!

Acclamiamo al Re della gloria che redime ogni uomo

Come sole che sorge sul mondo viene a salvare le genti.

Assemblea: Alleluia, alleluia! Alleluia, alleluia!

Schola: Alleluia, alleluia! Alleluia, alleluia!

Questo brano è caratterizzato da una grande esplosione di gioia. All'inizio si trova il canto dell'*Alleluia* per tre volte: la prima volta è affidato ad una voce maschile che



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

intona la melodia del canto così da farla sentire all'assemblea. Fa pensare al ruolo del Diacono, personificazione di un angelo, che durante la veglia pasquale intona l'*alleluia* dando all'assemblea l'annuncio della Risurrezione. Poi la *schola* ripete la stessa melodia però questa volta con le armonie. Sono molto interessanti le armonie utilizzate perché sono modulanti e sono tutti accordi maggiori, non esiste un accordo minore perché questo è un momento enfatico della celebrazione. Questa scelta estetico-compositiva vuole esprimere evidentemente questa realtà teologica. Alla terza volta entra l'assemblea con il canto supportato dagli strumenti. L'assemblea ha già sentito due volte l'intonazione melodica, così sarà più semplice per essa poter intervenire nel canto. I due versi cantati poi nel mezzo esprimono le motivazioni del canto: il canto è al Signore risorto che ha vinto la morte. È, dunque, un Signore "vivo" e che, come ogni vivente, "sta per parlare". Il termine "gloria" che si trova in entrambe strofe indica la presenza vicina del Signore vivo al suo popolo e questa presenza viva apparirà nel canto del Vangelo quando Egli parlerà direttamente al suo popolo dicendogli la sua volontà. Anche l'idea del "sole che sorge sul mondo" è un concetto che esprime quello che si sta facendo. I fedeli, infatti, al momento della proclamazione del vangelo sono rivolti verso Oriente, il luogo dove sorge il Sole, simbolo della risurrezione di Cristo. Il canto dunque esprime la fede che la liturgia sta compiendo in quel determinato momento.

L'ultima volta la *schola* sola ripete l'*Alleluia*, questa volta però senza strumenti e a cappella, come a creare una tensione: è la tensione dell'attesa, il desiderio di ascoltare quello che sta per essere proclamato.

La professione di fede

OGMR 67: «Il Simbolo, o professione di fede, ha come fine che tutto il popolo riunito risponda alla parola di Dio, proclamata nella lettura della sacra Scrittura e spiegata nell'omelia; e perché, recitando la regola della fede, con una formula approvata per l'uso liturgico, torni a meditare e professi i grandi misteri della fede, prima della loro celebrazione nell'Eucaristia».

OGMR 68: «Il Simbolo deve essere cantato o recitato dal sacerdote insieme con il popolo nelle domeniche e nelle solennità; si può dire anche in particolari celebrazioni più solenni.

Se si proclama in canto, viene intonato dal sacerdote o, secondo l'opportunità, dal cantore o dalla *schola*; ma viene cantato da tutti insieme o dal popolo



alternativamente con la *schola*. Se non si canta, viene recitato da tutti insieme o a cori alterni».

Il *Credo* due grandi finalità: la prima è che tutto il popolo risponda alla Parola proclamata e spiegata, la seconda è la meditazione dei grandi misteri che stanno per essere celebrati.

Perché necessità di essere cantato? Perché il *Credo* è una specie di inno nazionale della Chiesa. Immaginarsi che i giocatori all'inizio di una partita di calcio, nel momento esatto in cui devono cantarlo, cominciassero a recitarlo, sarebbe davvero ridicolo.

Il *Credo* è, come il *Gloria*, un Inno che dovrebbe essere cantato consecutivamente, senza ritornelli. Ma anche il *Credo*, come il *Gloria*, crea la difficoltà della memorizzazione di una melodia consecutiva perché è molto lungo. Sono stato per anni in una parrocchia dove alla *messa del fanciullo*, per far "partecipare" i bambini si cantava un *Credo* ritornellato. Il solista cantava le strofe e i bambini rispondevano cantando «Credo, credo, amen!». Il risultato di questa prassi, dopo un po' di anni, è che quei bambini oggi non conoscono il testo integrale del *Credo*. Se è vero che l'albero si riconosce dai frutti, credo che sia meglio un testo ben declamato in modo ritmico e sincronico da parte di tutta l'assemblea, che un testo tagliato e modificato perché si creino falsi compromessi. Ci sono delle forme musicali di *Credo* integrali che si sono presentate all'indomani del Concilio, ma non hanno avuto molta fortuna. Credo che rimanga aperta la sfida per i musicisti di oggi, perché sappiano creare melodie convincenti che però non osino modificare un testo per giustificare proprie scelte estetiche, un testo che ha quasi 1700 anni di storia e che nel corso del tempo ha nutrito la fede di generazioni intere di cristiani.

Il canto all'offertorio

OGMR 74: «Il canto all'offertorio accompagna la processione con la quale si portano i doni; esso si protrae almeno fino a quando i doni sono stati deposti sull'altare. Le norme che regolano questo canto sono le stesse previste per il canto d'ingresso. È sempre possibile accompagnare con il canto i riti offertoriali, anche se non si svolge la processione con i doni».

Il *Canto all' Offertorio* è normativo nel *Rito straordinario*, si trova nel *Graduale* e si chiama *Offertorium*. Il *Messale Romano* non prevede il *Canto all'offertorio* in modo obbligatorio se non in un caso, la *Missa in Coena Domini*. In quel contesto la liturgia



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

afferma che il canto da eseguirsi è l'*Ubi caritas*. Questo diventa, dunque, il canto modello per ogni canto di offertorio (non per la comunione!). Almeno in questa celebrazione del Giovedì santo, non è lecito cambiare il Canto di offertorio.

Non è previsto nessun commento di spiegazione dei doni che vengono portati all'altare, perché il commento teologico lo fa il canto stesso. Nella liturgia, la *schola* ha spesso un compito molto simile a quello del coro nelle tragedie greche: commenta il rito e quello che sta succedendo; la differenza fondamentale è che nella tragedia la rappresentazione è surreale, nella liturgia invece si rappresenta la realtà sacramentale.

I *Riti di offertorio* sono stati anche chiamati *Officium charitatis*: il sacerdote riceve le offerte dai fedeli e le porta all'altare. Queste offerte sono il segno di una duplice dimensione della carità: da una parte, sono il segno della carità di Dio che dona agli uomini i frutti della terra perché di essi possano vivere della carità, dall'altra della carità della Chiesa che si prende cura dei più poveri. Ma attraverso il *Canto all'offertorio* si deve chiedere anche che l'assemblea ancora di più diventi «un solo corpo e un solo spirito». L'epiclesi infatti consacrerà pane e vino e tutta l'assemblea. L'assemblea consacrata sarà il Cristo e tanto più ci si avvicina ritualmente a questo momento, tanto più, attraverso il canto, deve fermentare nel cuore il desiderio che questo avvenga quanto prima. Il *Canto all'offertorio* modello, è dunque l'*Ubi caritas* perché esprime pienamente questa realtà. Però c'è anche da dire che l'offertorio è il momento un po' più libero musicalmente. E' questo, ad esempio, in momento in cui si può eseguire un bel mottetto a più voci. Così come è possibile che, in questo momento, non si canti nulla e che l'organo possa eseguire un brano strumentale o un'improvvisazione purché si adatti ai tempi del rito e non lasci il sacerdote in attesa che l'organista termini il suo pezzo.

Ascolto e commento di *Ubi caritas* di M. Lauridsen

Un'altra modalità di esecuzione di questo canto potrebbe essere la seguente: il canto di offertorio potrebbe cominciare subito dopo la preghiera dei fedeli mentre i fedeli incaricati raccolgono le offerte. Finita la raccolta delle offerte, questi possono unirsi agli altri fedeli incaricati per portare il pane e il vino all'altare e insieme si dirigono verso l'altare. Giunti con i doni dal sacerdote, il canto di offertorio potrebbe sospendersi, e poi riprendere dopo il dialogo litanico tra il sacerdote e il Signore, dialogo che viene concluso con l'espressione «Benedetto nei secoli il Signore». Durante questo dialogo, gli strumenti potrebbero continuare a suonare un sottofondo musicale. Il canto poi potrebbe riprendere quando il sacerdote incensa le offerte e



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

terminare quando il ministro ha incensato l'assemblea⁸. I Canoni di Taizé, ad esempio, nella loro semplicità si adattano molto bene a questo tipo di ritualità.

Ascolto e commento di *Ubi caritas* della Comunità di Taizé.

La musica di Taizé è caratterizzata grossomodo da due caratteristiche: da una *ripetizione* in ostinato dello stesso verso musicale e dall'*uso degli strumenti* come accompagnamento. Perché questa scelta? La ripetizione, che è un elemento comune a tutte le tradizioni liturgiche, permette la *ruminatio*, ovvero di masticare la Parola che si canta perché penetri pian piano l'animo di chi canta ed esso possa "convincersi" della realtà teologica che sta cantando. L'*uso degli strumenti* dà un diverso colore alla musica. A Taizé si utilizzano gli strumenti per favorire la partecipazione dei giovani alla liturgia. L'organico strumentale impiegato è composto da una chitarra che assicuri una base ritmica e armonica lungo tutta l'esecuzione del brano e poi i diversi interventi degli strumenti a fiato: flauto, oboe, clarinetto, tromba. Gli strumentini indicano lo Spirito che soffia e plasma l'assemblea in preghiera. Pur essendo ripetitivo è un brano che non stanca perché ogni volta che lo si canta si entra sempre più in profondità del mistero cantato. Inoltre i diversi contrappunti strumentali non lo rendono banale.

La fenomenologia liturgica di questo rito si esprime dunque nel modo seguente. Alcuni fedeli raccolgono le offerte e uniti ad altri le portano all'altare. Il sacerdote le offre a Dio. Segue l'incensazione delle offerte, del sacerdote e dell'assemblea. Nel frattempo l'assemblea canta l'*Ubi caritas*. Ci si rende subito conto che il vero protagonista di questo momento rituale è la carità. Il popolo, cantando *Ubi caritas et amor Deus ibi est*, comprende che la Messa è un atto della carità di Dio e che esso è subito chiamato a diventare carità per il mondo.

Sanctus

OGMR 79 b: «Tutta l'assemblea, unendosi alle creature celesti, canta il *Santo*. Questa acclamazione, che fa parte della Preghiera eucaristica, è proclamata da tutto il popolo col sacerdote».

Se per assurdo dovessimo scegliere di cantare un solo canto durante la Messa, il *Sanctus* è quello che dovremmo fare. È il canto più importante di tutta la celebrazione perché qualifica l'identità della celebrazione stessa. Quando l'assemblea celebra l'eucaristia, pur trovandosi in Chiesa, è trasportata nell'ambito dell'Apocalisse (lo

⁸ Cfr. ARCIDIOCESI DI TARANTO - UFFICIO DIOCESANO PER LA LITURGIA, *Il Dono di Cristo alla Chiesa. Considerazioni mistagogiche per una fruttuosa celebrazione dell'Eucaristia*, Taranto 2004, 37.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

rivela, togliendo ogni dubbio, la frase pronunciata dal sacerdote prima della comunione: *Beati qui ad cenam Agni vocati sunt*). Se si pensa che in alcune preghiere eucaristiche antiche non ci sono le parole della Consacrazione ma l'apice della Preghiera è costituita dal *Sanctus*, capiremmo davvero fino in fondo l'importanza teologica di questo canto.

Esso è perfettamente collegato al *Prefazio* (i *Sanctus* più antichi, come quello della *Missa primitiva*, ce lo rivelano) ed è la sua naturale conseguenza. Il sacerdote nel *Prefazio* ha invitato l'assemblea ad avere in alto i cuori: nelle altezze della nuova Gerusalemme e ha chiesto che si uniscano le umili voci dell'Assemblea a quelle perenni degli angeli e dei santi nel cielo. Il *Sanctus* è il momento in cui la liturgia del cielo e quella terrestre si uniscono in una sola realtà e tutta la famiglia di Dio si trova davanti al suo trono e all'Agnello ferito. Il libro di Isaia (6,3) ci dice che questo canto si fa in modo alternato, a due cori. I serafini cantavano l'uno all'altro (*frontalmente*) «Santo, santo, santo il Signore degli eserciti. Tutta la terra è piena della sua gloria». Nella liturgia cristiana, invece, l'assemblea dice: «Tutta la terra è piena della tua gloria»: la trasposizione è avvenuta perché l'assemblea davanti a sé ha il Figlio che è la gloria del Padre, la manifestazione della presenza di Dio con il suo popolo, l'esserci di Dio nel mondo. La gloria del Padre per i cristiani ha il nome *Benedictus*: Colui che doveva venire nel mondo è già venuto, viene ora nei segni del pane e del vino e verrà nella gloria alla fine dei tempi. Il *Sanctus* indica che Dio è con noi “*Dominus Deus Sabaoth*” viene dalla Vulgata che traduce i LXX “*Dominus exercituum*”: è il Dio delle schiere che, come combattente vigoroso, si mette in prima fila e combatte a favore del suo popolo perché non soccomba al potere della morte. «Benedetto colui che viene nel nome del Signore» e «Hosanna al figlio di Davide» sono le due espressioni con cui Gerusalemme, nella Domenica delle Palme, saluta il Messia, nuovo Re d'Israele, che prende possesso della sua città e, secondo la profezia di Dt 12,11, stabilisce definitivamente il suo Nome⁹.

Purtroppo in Italia, oggi, sono in giro molti spartiti di *Sanctus* che non rispettano il testo liturgico. Premesso il fatto che esso fa parte della Preghiera eucaristica e che, dunque, non si può cambiare, l'alterazione del testo tradisce inoltre lo spirito teologico del canto. Ho ascoltato *Sanctus* dove «Santo» si canta per dodici volte, «I cieli e la terra sono pieni della tua gloria» resi con «Osanna nelle altezze sconfinite, Hosanna nell'immenso del creato», «Nel cielo e sulla terra risplende la tua gloria» oppure «I

⁹ Cf. J.RATZINGER, *Gesù di Nazareth. Seconda parte. Dall'ingresso in Gerusalemme fino alla risurrezione*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2012, 11.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

cieli e la terra sono pieni di te» (espressione quasi a confine con l'eresia panteista). Oppure ancora “Benedetto colui che viene nel tuo nome, o Dio, nel tuo nome, o Signore”. Ancora “«Santo, santo, santo il Dio di *Sabaoth*» come se *Sabaoth* fosse un luogo! Non è onesto che un compositore, per obbedire ad una sua logica (?) estetica, abbia formato una sua melodia e poi cerchi in tutti i modi di farvi entrare il testo liturgico, anche a costo di manometterlo. Questo davvero non è ammissibile nella liturgia.

Bisogna cercare di eseguire dei *Sanctus* dove ci sia soluzione di continuità tra il Prefazio e la Consacrazione e dove il testo sia eloquente di per sé, perché è nel testo la forza teologica, non nella musica. Se la musica si esprime in modo santo oggettivizzando la teologia del testo, ad esso ne conferisce una maggiore efficacia. Se, invece, una musica violenta il testo liturgico e lo usa come pretesto essa è autoreferenziale e perde *ipso facto* la prerogativa di essere una musica liturgica.

Ascolto e commento del *Sanctus della Messa XVIII del Graduale Romanum*

Il testo è perfettamente rispettato, anche negli accenti. La musica è semplicissima e non fa spreco di suoni inutili. Si collega perfettamente alla cadenza del Prefazio e alla Consacrazione. L'*incipit* della melodia fa pensare alla frontalità dei Serafini di Isaia 6, il terzo *Sanctus* specifica che Egli è il *Dominus Deus Sabaoth*. *Pleni sunt* e *Benedictus* si svolgono su una corda di recita e la melodia enfatizza i termini *gloria* e *nomine*: la gloria di Dio è ora nel nome del Figlio stabilito nel tempio. Il *Benedictus* ha un disegno discendente che fa quasi ‘vedere’ il mistero dell’Incarnazione. Solo l’ultimo *Hosanna* cambia il rispetto al contesto. La musica, in questo brano, esprime ciò che l’assemblea sta cantando e il testo assume un’efficacia maggiore perché la musica, nella sua semplicità, ne ha dato un giusto slancio.

Ascolto e commento del *Sanctus dalla Berliner Messe di A. Pärt*

Non sono mancati, e non mancano, compositori che, lasciandosi guidare dal repertorio gregoriano, hanno poi creato una nuova arte a servizio della Parola attraverso una musica fortemente legata all’atto rituale.

Ad esempio, Arvo Pärt, nella *Berliner Messe*, ha scritto un *Sanctus* che ben risponde alle attuali istanze teologico-liturgiche dell’attuale prassi celebrativa.

A. Pärt è un compositore estone di rito ortodosso e ha scritto questa Messa cattolica commissionata nel 1990 *dall’Associazione delle Giornate cattoliche tedesche*. Fu



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

eseguita per la prima volta a Vienna nel 1990 nella Domenica di *Pentecoste*. Ha utilizzato un organico strumentale (cosa che gli ortodossi non hanno: l'unico strumento musicale per la liturgia è la voce umana e, solo alcune volte, uno scampanello di campane).

La partitura non ha tempo: il tempo lo conferisce il testo e cambia in ogni battuta. È il testo che dà la scansione del ritmo. Le voci impiegate sono tre e sono tutte voci virili: basso tenore e alto (l'*altus* nella musica antica, a cui Pärt si riferisce, è sempre una voce maschile, spesso in falsetto). Le tre voci fanno pensare ancora una volta al numero delle Persone divine della Trinità. Il brano comincia senza introduzione, direttamente con il canto, perché è legato ritualmente al Prefazio. Tra i primi due *Sanctus* c'è una pausa che è un respiro in cui si percepisce il carattere affermativo del *Sanctus*. La pausa non c'è dopo il terzo *Sanctus* perché qui l'Autore definisce con la musica la definizione del *Sanctus*: egli è il *Dominus Deus Sabaoth*. "Colui che scende dai cieli" Pärt lo fa "vedere" con un disegno melodico discendente. Gli interventi dell'organo sono una concentrazione armonica di tutto ciò che si è udito precedentemente e fa pensare ai suoni di campane degli ortodossi. L'intervallo di quarta poi permette di far "vedere" con la musica i *coeli* di cui parla il testo. Anche qui il termine evidenziato è *gloria* perché c'è la nota più acuta fino ad ora sentita. Ma ci sarà un nuovo slancio melodico su *Benedictus*, espressione per la quale Part ha usato un'intera ottava. *Benedictus* verso l'alto come un'acclamazione, e *qui venit* verso il basso per indicare il cammino kenotico. Il brano si conclude con una grande pausa che introduce nel contesto epicletico. Siamo di fronte ad una composizione di altissimo valore liturgico, perché Pärt si è lasciato guidare dal testo, suo metronomo, e lo stesso testo è stato il generatore della forma musicale del suo brano. La durata, di circa quattro minuti, lo rende poi adatto alla forma dell'azione liturgica contemporanea. Part è un esempio attuale di come si possa guardare al passato (al Gregoriano) per imparare l'arte della composizione per la liturgia e come questo sguardo possa contribuire alla creazione di un'arte nuova ed originale per la forma attuale della celebrazione liturgica.

Agnus Dei

OGMR 83b: «Il Sacerdote spessa il pane e mette una parte dell'ostia nel calice, per significare l'unità del Corpo e del Sangue di Cristo nell'opera della salvezza, cioè del Corpo di Cristo Gesù vivente e glorioso. Abitualmente l'invocazione *Agnello di Dio* viene cantata dalla *schola* o dal cantore con la risposta del popolo,



oppure la si dice almeno ad alta voce. L'invocazione accompagna la frazione del pane, perciò la si può ripetere tanto quanto è necessario fino alla conclusione del rito. L'ultima invocazione termina con le parole *Dona a noi la pace*».

L'*Agnus Dei* ha una storia molto particolare; è stato introdotto nella liturgia romana nel VII secolo. Nacque come canto del clero e del popolo, ma nell' VIII secolo fu riservato alla *schola*. Quando nelle Eucaristie si utilizzava un pane che aveva la vera forma di un pane, poteva aver senso la dichiarazione che "si può ripetere l'invocazione tanto quanto è necessario fino alla conclusione del rito". Oggi normalmente utilizziamo durante le Eucaristie un pane già in porzioni, le particole, e la frazione del pane è relativa solo all'*ostia magna*, che poi consuma il sacerdote. Nelle messe per i defunti, prima del Concilio Vaticano II, alla terza invocazione si rispondeva "*Dona eis requiem*": la celebrazione delle esequie, infatti, era tutta incentrata sul defunto che doveva ricevere ogni beneficio spirituale dall'Eucaristia durante le esequie, infatti il popolo non si comunicava per questo motivo, per permettere che il defunto godesse di tutto il beneficio eucaristico. Questa formula è stata poi abolita.

Il testo di questa invocazione è tratta da Gv 1,29 e sono parole con cui il Battista si rivolge a Gesù. Gesù è la realizzazione della profezia riguardante il Servo sofferente di Isaia 53,1,12 che *porta* i peccati del mondo ed è pure il simbolo dell'agnello pasquale dell'Esodo (12,46) al quale non è stato spezzato alcun osso.

Ma l'Agnello è soprattutto il protagonista dell'Apocalisse, la luce della Nuova Gerusalemme. È un canto litanico che deve poter esprimere la fede e la gioia perché coloro che celebrano l'Eucaristia sono i redenti e si trovano davanti all'Agnello ferito; questo Agnello si sta "spezzando" perché coloro che sono stati resi degni di poter essere alla sua presenza ora finalmente riceveranno Dio dentro di sé. È un canto che deve mettere nel cuore il desiderio di essere con Dio nella comunione più intima. Deve essere il canto degli innamorati, che non vedono l'ora di essere il tempio santo di Dio, la loro custodia, il tabernacolo più solenne. Cantare all'Agnello significa trovarsi al di là dello spazio e del tempo. La liturgia diventa così un diaframma che permette ai fedeli di unirsi alla schiera degli angeli e dei redenti e di poter celebrare e cantare l'Agnello immolato. Per quanto breve sia, dovrebbe essere un canto luminoso e avvolgente, capace di far aumentare nel cuore il desiderio di ricevere Cristo Signore.

La pace è il frutto delle ferite dell'agnello. Dice la 1Pt 2,24: «Il castigo che ci da salvezza si è abbattuto su di Lui; per le sue piaghe noi siamo guariti». La pace che invociamo è il compimento delle promesse messianiche e delle aspettative



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

apocalittiche. È la condizione della *caritas* che abbiamo cantato all'offertorio e anche il dono dell'Eucaristia che si sta per ricevere.

Ascolto e commento dell'*Agnus Dei* dalla *Missa Luba*

La *Missa Luba* è un'opera in stile popolare messa in piedi nel 1958 da P. Guido Haazen, un francescano, per l'attuale Repubblica democratica del Congo dove egli svolgeva il suo servizio pastorale. Questo missionario ha creato una nuova impostazione della struttura musicale della messa, spinto da motivi d'inculturazione liturgica. Ha preso melodie popolari di quella regione e le ha unite ai canti dell'*Ordinario* della Messa in latino. All'inizio questa *Messa* non aveva una partitura scritta, ma era eseguita secondo un processo d'improvvisazione.

Solo successivamente, nel 1964, quando cominciò a diffondersi nei diversi paesi del mondo, si dovette metterla per iscritto.

L'organico prevede oltre alle voci di ragazzi e di adulti, strumenti tipici del posto, come i tamburi. Questa messa nasce dalla capacità d'improvvisazione degli esecutori.

Ha una struttura ternaria, A A'A: il solista introduce i temi e il coro risponde con lo stesso materiale melodico. Il secondo verso ha uno sviluppo diverso, mentre il terzo è la ripresa identica del primo, ma è ripetuto tre volte. Se si guarda la partitura, ad un primo sguardo, sembra la partitura di un mottetto per via delle imitazioni, ma nell'esecuzione ci si rende conto che siamo in un'altra dimensione.

E' un brano luminoso che esprime la gioia della fede nello stile proprio di un popolo. Melodie popolari sono state riservate all'uso liturgico e sono così state rese "sacre" per il culto. Per quanto questo genere possa essere lontano dagli echi del canto gregoriano, è un esempio reale e concreto dei nostri giorni di musica "sacra".

Il canto di Comunione

OGMR 86: «Mentre il sacerdote assume il Sacramento, si inizia il canto di Comunione: con esso si esprime, mediante l'accordo delle voci, l'unione sponsale di coloro che si comunicano, si manifesta la gioia del cuore e si pone maggiormente in luce il carattere <<comunitario>> della processione di coloro che si accostano a ricevere l'Eucaristia. Il canto si protrae durante la distribuzione del Sacramento ai fedeli. Se però è previsto che dopo la comunione si esegua un inno, il canto di Comunione s'interrompa al momento opportuno. Si faccia in modo che anche i cantori possano ricevere agevolmente la Comunione».



OGMR 87: «Per il canto alla Comunione si può utilizzare o l'antifona del *Graduale romanum*, con o senza salmo, o l'antifona con salmo del *Graduale simplex*, oppure un altro canto adatto, approvato dalla Conferenza Episcopale. Può essere cantato o dalla sola *schola*, o dalla *schola* o dal cantore insieme con il popolo. Se invece non si canta, l'antifona alla Comunione proposta dal Messale può essere recitata o dai fedeli, o da alcuni di essi, o dal lettore, altrimenti dallo stesso sacerdote dopo che questi si è comunicato, prima di distribuire la Comunione ai fedeli».

Questo è il momento in cui lo Sposo che è Cristo entra nel cuore della Sposa che è la Chiesa. Non è tanto il momento in cui la Sposa si “mangia” lo Sposo, ma il momento in cui lo Sposo entra nella Sposa e vivono una simbiosi vitale: l'uno vive nell'altra e viceversa. Per questo, il canto che accompagna questo momento liturgico dovrebbe essere il più gioioso possibile, perché tende alla pienezza. È il momento della gioia piena interiore ed espressa attraverso il canto.

In questo momento si svolgono dei movimenti: il sacerdote scende dall'altare e va verso il popolo, il popolo lascia il proprio posto e va in processione verso il sacerdote, camminando verso Oriente. Nel frattempo la *schola*, in mezzo al popolo, sta cantando.

È proprio per questo motivo che non si può eseguire un inno in questo momento rituale, ma si necessita di un canto *antifonale*. Perché l'assemblea deve ripetere il ritornello, mentre le strofe del salmo le canta la *schola* o il solista.

Con l'espressione del Sacerdote “*Beati gli invitati alla cena del Signore*” indicava l'invito a venire, a prendere parte alle nozze come Sposa, ora la processione alla comunione indica la corsa della Sposa innamorata verso lo Sposo che le propone le nozze¹⁰.

Il canto modello di questo momento è il Salmo 33: il Salmo in cui l'orante invita a gustare e a vedere quanto è buono il Signore, a constatare la beatitudine di chi si rifugia in Lui.

Questo canto può essere cantato dalla *schola* sola: in questo caso essa si fa voce di Dio che da un annuncio mentre la Sposa cammina verso lo Sposo, l'annuncio di Dio che invita a gustare e a vedere quando è buono il Signore.

¹⁰ Cf. *Il Dono di nozze di Cristo alla Chiesa*, 58.



CORO DELLA DIOCESI DI ROMA

È anche possibile eseguire un canto dopo la Comunione che riempia il silenzio. Anche questo canto dovrebbe avere un carattere meditativo e ricco di gratitudine per il dono ricevuto. Si può eseguire questo canto solo se si è fatto anche quello di Comunione, non è lecito dare più importanza a questo che a quello di Comunione. In questo caso si può cantare un inno, o un altro canto che abbia un'altra forma.

Un canto finale?

Perché l'assemblea non si sciolga in silenzio, è possibile eseguire un canto alla fine. Esso non è previsto dalle norme liturgiche e non fa parte della celebrazione liturgica, ma può essere molto efficace per l'edificazione dei fedeli.

Un bravo organista potrebbe fare un'improvvisazione sul tema dell'antifona di comunione, così che i fedeli, tornando a casa, possano portare nel cuore quella melodia che vibrerà nell'anima come messaggio finale di quella celebrazione.

Conclusioni

Il 50mo anniversario della *Sacrosanctum Concilium* è un'occasione forte per ricordare a tutti gli animatori della musica liturgica impegnati a vario modo nelle realtà parrocchiali e diocesane che è questa la strada da percorrere e da realizzare. Molto lavoro è stato già fatto e tanto ancora se ne dovrà fare. È assolutamente necessario comprendere che oggi la musica sacra non è un "problema da risolvere quanto prima", ma un'opportunità da vivere, una grazia da ricevere e da sfruttare.

Il trentesimo anniversario di fondazione del Coro della Diocesi di Roma testimonia un lavoro fatto in questa realtà diocesana che si è posto a modello per tante diocesi italiane. Al suo operato è legato l'impegno instancabile del Maestro Frisina. Vorrei ancora una volta esprimere personalmente il personale grazie a te, caro don Marco, per come hai intelligentemente reso accessibile al popolo di Dio la grazia di poter cantare attraverso la tua musica e anche per come hai insegnato a noi, musicisti più giovani, che è possibile realizzare una musica per le liturgie dei nostri giorni.

Questa folla immensa di pellegrini che partecipano a questo Convegno sono solo un segno della gratitudine che la Chiesa ha nei tuoi confronti e nei confronti del Coro diocesano.

A tutti voi il mio più cordiale augurio di un santo pellegrinaggio e un sincero grazie per l'attenzione prestatami.